

Die künstlerische Auseinandersetzung mit politischen und gesellschaftlichen Fragen hat gerade in der Zeit zwischen den beiden Weltkriegen eine einmalige Blüte erreicht. Thematisch schien dafür das Verhältnis von Arbeit und ökonomischen Strukturen bestens geeignet, lassen sich hier doch Mechanismen der Ungleichheit in pointierter Form darstellen. Dass diese Auseinandersetzung auch ästhetisch in einem Spannungsfeld von Differenz und Angleichung geführt wurde, verdeutlicht dabei umso mehr die politische Dimension dieser Kunst.

The attempt to come to terms with political and social matters in art culminated in the years between the first and second World War. Labour and economic structures appeared to be perfect to carry out these concerns since within these topics the mechanisms of inequality can be easily represented in a pointed way. The remarkable fact that the focus of the analysis was also ethetically moved into the field of difference and adaption should emphasize the political dimension of this artistic standpoint.

Frank Pawella

Zur Darstellung von Gleichheit und Ungleichheit in der proletarisch ambitionierten Kunst der Zwischenkriegszeit

Im November 1921 veröffentlichte der Malik-Verlag unter dem Titel „Das Gesicht der herrschenden Klasse“ eine Sammlung politisch-satirischer Arbeiten von GEORGE GROSZ. Blatt 54 dieses Zyklus zeigt eine Zeichnung mit dem Untertitel „Früh um 5 Uhr“ (Bild 1), auf der man zwei übereinander angeordnete Szenen erkennt, die gegensätzlicher kaum sein könnten: Im unteren Teil ein biederer Etablisement, wildes Treiben feister, wohlgenährter Herren und ein von den Ausschweifungen der Nacht

kündendes Interieur. Im oberen Teil eine Industrielandschaft mit rauchenden Schloten und trostlosen Fabrikgebäuden, davor eine Gruppe Arbeiter, die auf dem Weg zur Arbeit sind. Einige haben ihre Werkzeuge geschultert, andere ihre Essensration in der Hand. Kein Wort wird gesprochen, kein Blick getauscht. Sie bewegen sich vereinzelt, aber dennoch mechanisch, die stets wiederkehrende Monotonie eines harten Arbeitstages vorwegnehmend.



Bild 1. George Grosz, Früh um 5 Uhr, 1920/21
(aus: Grosz, George: Das Gesicht der herrschenden Klasse, Berlin 1921, S. 54)
©VG Bild-Kunst, Bonn 2008

1 Kunst als Klassenkampf

In wohl keiner Zeit wurde der Arbeiter mehr in das Zentrum der künstlerischen Auseinandersetzung gestellt als in den Jahren der Weimarer Republik.¹ An ihm scheinen sich bestehende Strukturen und Mechanismen geradezu in exemplarischer Form zu kristallisieren. Dabei ist das Thema keineswegs neu. Bereits in der Mitte des 19. Jahrhunderts befreite sich die kritisch-realistische Kunst von konventionellen Genrengrenzen und setzte in teils drastischer Weise den arbeitenden Menschen ins Bild. Dass sich die mit GUSTAVE COURBET und JEAN-FRANÇOIS MILLET begonnene Entwicklung auch gegen den starken Widerstand der bürgerlichen Kritik durchsetzen konnte, unterstreicht dabei nur zu deutlich die Relevanz des neuen Sujets im historischen Kontext. So entwickelten sich parallel zur steigenden Industrialisierung und ihren Begleiterscheinungen wie Landflucht, Verstädterung, Armut und Proletarisierung verschiedene künstlerische Ausdrucksformen, die in unterschiedlichster Weise das Verständnis des Menschen als schaffendes Wesen im Sinne einer *conditio humana* einerseits und das Verhältnis des Menschen zu den veränderten Produktionsbedingungen andererseits formulierten. Das künstlerische Spektrum reichte dabei vom großformatigen Industriebild, das begeistert und zum Teil in einer an Herrschaftsästhetik grenzende Bildsprache die Stätten der Wirtschaft zu Kathedralen des Fortschritts stilisierte, bis hin zur Schilderung der proletarischen Lebenswirklichkeit in ihrem konkreten gesellschaftlichen Kontext. In Deutschland waren es vor allem KÄTHE KOLLWITZ und HANS BALUSCHEK, die um die Jahrhundertwende die massenweise Proletarisierung nicht nur als modernes Phänomen erkannt, sondern auch deren revolutionäres Potenzial wirkungsvoll in ihren Bildern umgesetzt haben. Weitgehend aber blieben die Bildthemen auf eine kritische Betrachtung der sozialen Lage der Arbeiter und die Schilderung des proletarischen Milieus beschränkt. Zudem waren viele Künstler in ihrem sozialkritischen Blick von dem Versuch getrieben, die Menschlichkeit der Arbeitenden gegen die Unmenschlichkeit der Maschinen ästhetisch zu behaupten.

Dies änderte sich grundlegend nach dem Ersten Weltkrieg, als mit dem Ende der Monarchie und den revolutionären Aktivitäten die Arbeiterklasse endgültig als politische Kraft auftrat. Je mehr sich aber die Hoffnungen in die Republik relativierten und diese sich in den Augen vieler Intellektueller zunehmend als ein, wie KURT TUCHOLSKY es nannte, „Kaiserreich ohne Kaiser“ entpuppte, umso radikaler wurde die Bildsprache, in der Künstler wie GEORGE GROSZ, OTTO DIX, GEORG SCHOLZ, HANNAH HÖCH und JOHN HEARTFIELD ihren Hass gegen die Verlogenheit der Weimarer Politik und das deutsche Spießbürgertum, gegen preußischen Militarismus und Kapitalismus ausdrückten. Die erste internationale Dada-Messe 1920 in Berlin war diesbezüglich sicherlich die umfangreichste Schau und ein sichtbarer Ausdruck ihres Angriffs auf die „Hohenzollern-Renaissance“². Die sich in diesem Kontext abzeichnende extreme Politisierung innerhalb der Kunstszene sowie die enge Verbindung zur Arbeiterklasse führten schließlich dazu, dass sich parallel zu der die Weimarer Republik so prägenden „Angestelltenkultur“ eine um die Seele des Arbeiters ringende „Zweite Kultur“ [1] entfalten konnte. Der Kampf der Klassen wurde von nun an auch über das Bild geführt, das in Form von satirischer Grafik nicht nur ein für die Moderne geeignetes Medium bildete, sondern auch in Verbindung mit politisch-künstlerischen

Publikationen eine massenhafte Verbreitung unter der Arbeiterschaft erfuhr und so zu einem wichtigen Instrument der politischen Bildung wurde.

Doch mit welchen Mitteln trifft man den Gegner am sichersten? Wie stellt man die Wirklichkeit schonungslos und unsentimental dar? Wie lassen sich bestehende Ungleichheiten am wirkungsvollsten und für das Proletariat verständlich ins Bild setzen? In radikaler Ablehnung jeglicher bürgerlicher Kulturform und im Bewusstsein der Unmöglichkeit, an tradierte Formen anknüpfen zu können, musste dafür eine allgemein gültige Ikonografie entwickelt werden, die über eine an Mitleid appellierende realistische Zustandsbeschreibung der proletarischen Lebenswirklichkeit deutlich hinausgeht, die also geeignet war, auch strukturelle Kausalitäten aufzuzeigen.

Im Vergleich mit einem Bild, das der belgische Künstler CHARLES HERMANS 1875 demselben Thema wie GROSZ' Zeichnung widmete, wird dies besonders deutlich (Bild 2). Hier begegnet im Morgengrauen eine Gruppe Proletarier Vertretern der gehobenen Gesellschaft, die gerade ein rauschendes Fest verlassen. Angesichts des sichtlich enthemmten Zustands der feinen Leute wirken die Arbeiter merkwürdig irritiert, fast so, als wären sie beschämt über einen derartigen Anblick. Neugierig, aber dennoch zurückhaltend schaut der Junge links im Bild an seinem Vater vorbei, der den Kopf gesenkt hält, einzig die Mutter sieht mit abschätziger Geste auf das Treiben. Dabei sind die Figurengruppen geradezu antithetisch inszeniert, finden in Haltung und Arrangement jeweils ihren Gegenpart. Ein achtlos in den Dreck der Straße geworfener Blumenstrauß kristallisiert zudem den Kontrast innerhalb der dargestellten Szene und manifestiert so die Ungleichheit zwischen den Dargestellten. Doch liest sich HERMANS' Bild in der Formulierung eines typisierten Klassenhabitus eher wie eine Konfrontation von Tugend und Laster als eine fundierte gesellschaftliche Kritik. Hier begegnen sich die Vertreter der unterschiedlichen sozialen Schichten noch auf einer gemeinsamen Ebene, zumindest aber innerhalb des gleichen Bezugsrahmens, der Straße. Es findet sich weder ein Hinweis auf kausale Abhängigkeiten noch eine hierarchische Strukturierung innerhalb des Bildaufbaus. GROSZ hingegen setzt in seiner Zeichnung eine strikte horizontale Trennung der jeweiligen Positionen, die zudem durch eine eindeutige kontextuelle Zuordnung zu bestimmten, als typisch karikierten Lebensbereichen eine scheinbar unüberbrückbare Differenz markiert. Er stellt damit die Abstraktion des wirtschaftlichen Systems deutlich heraus, in dem einzig das Kapital das die Klassen verbindende Element ist. Die Ungleichheit, mit der dieses jeweils verteilt ist, springt ins Auge, ja findet in der Formulierung des Verhältnisses von Größe und Anzahl der Figuren geradezu seine kompositorische Entsprechung. Als bildlicher Ausdruck der Konsequenz, die MARX aus der Dialektik von Lohnarbeit und Kapital zog, herrscht im Gegensatz zu HERMANS' Darstellung innerhalb des Proletariats keine sichtbare

¹ Wenn von einer „Proletarischen Kunst“ die Rede ist, dann geschieht dies in dem Bewusstsein, dass dieser Ausdruck einer genaueren Differenzierung von Künstler und Proletarier bedarf. Da sich die hier behandelten Künstler jedoch ganz selbstverständlich auf die Seite des Proletariats stellten und ihre Kunst auch so verstanden wissen wollten, ist der Terminus hier auch in diesem Sinne verwandt worden.

² Titel einer Arbeit von GEORG GROSZ, die ebenfalls in der 1921 erschienenen Sammlung zu sehen ist.



Bild 2. Charles Hermans, Im Morgengrauen, 1875 (aus: Braam, Manfred: Alltag und Alltag. Soziale Wirklichkeit in der belgischen Kunst 1830 – 1914, Berlin 1979, S. 109)

Beziehung der einzelnen Individuen untereinander mehr. Bilden die Arbeiter dort noch eine Gemeinschaft romantisch inspirierter Prägung, so sind sie hier gänzlich den entmenslichenden Mechanismen des kapitalistischen Systems erlegen. Sie bilden eine Masse, als Individuen aber sind sie letztlich, wie MARX formulierte, „Vereinzelte, die in ein Verhältnis zu demselben Kapital, aber nicht zueinander treten“ [2].

Liest man zeitgenössische Berichte von Arbeitern, so fällt auf, dass zwar durchaus ein Bewusstsein für soziale Ungleichheiten zwischen den Klassen, andererseits aber auch für Gemeinschaft innerhalb der Arbeiterschaft vorhanden war. „Heran die Wagen. Die leeren oder Versatzwagen heraus, hinein die vollen, fünfundvierzig Sekunden herauf, sechshundertsechzig Meter hinunter. Tempo. Irgendwo in einem glänzenden Hotel haben gutgekleidete, beleibte Herren, Besitzer goldener Uhren, eleganter Autos, mondäner Frauen, dieses Tempo bestimmt [...] darum Kumpel: Feste ran, gegen mit de Brost, dafür kannst am nächsten Lohntag einen Hering mehr essen“ [3]. Warum also diese extreme Überzeichnung? Basiert diese gar auf einem falschen Verständnis der Arbeiterklasse? Sicherlich nicht, denn wie GROSZ sich selbst äußerte, war er getrieben von dem Verlangen, „den künstlerischen Arbeiten einen Inhalt zu geben, der getragen ist von den revolutionären Idealen des arbeitenden Menschen“. Weiter heißt es: „Ich versuche in meinen sogenannten künstlerischen Arbeiten eine ganz reale Plattform aufzubauen. Der Mensch ist nicht mehr individuell, mit feinschürfender Psychologie dargestellt, sondern als kollektivistischer, fast mechanischer Begriff“ [4]. Vor diesem Hintergrund wird vor allem eines deutlich: Es geht nicht um einzelne Schicksale, sondern um die Veränderung des Ganzen. Indem GROSZ seinen Figuren geradezu typische Merkmale einschreibt, betont er nicht nur deren Charakter und kontrastiert ihn mit dem jeweiligen Gegenpart, sondern bietet auch eine eindeutige und einfach zu entschlüsselnde Ikonografie, in der sich die Mechanismen des immer undurchschaubareren ökonomischen Prozesses konzentrieren.

Ähnlich wie GROSZ nutzt der in Karlsruhe wirkende Maler GEORG SCHOLZ das Mittel der ästhetischen Konfrontation, um in bildlichen Antithesen die existenten Strukturen sozialer Ungleichheit zu dokumentieren und anzuprangern. An seinem mit „Arbeit schändet“ untertiteltem Bild „Die Zeitungsträger“ von 1921 (Bild 3) ist diese Arbeitsweise besonders eindringlich abzulesen. Ein ausgemergelter, in zerschlissene Kleidung gehüllter Mann und ein ebenso ärmlich aussehender Junge sind im Vordergrund des Bildes zu erkennen. Aus dem Fond eines am rechten Bildrand vorbeifahrenden Wagens schaut ein sichtlich wohlgenährter Herr. In seiner schweinsartigen Physiognomie und mit Frack und Fliege, Monokel und Zigarre unschwer als Repräsentant der



Bild 3. Georg Scholz, Zeitungsträger (Arbeit schändet), 1921 (aus: Mück, Hans-Dieter (Hrsg.): Georg Scholz 1890 – 1945. Malerei, Zeichnung, Druckgraphik, Stuttgart 1991, S. 61)
© Georg Scholz, Waldkirchen 2008



Bild 4. Franz Wilhelm Seiwert, Die Arbeitsmänner, 1925
(Lichtbildgenehmigung: TU Dresden, Diathek, Sascha Graedtke)

industriellen Oberschicht zu identifizieren, bildet er den Inbegriff des kapitalistischen Ausbeuters der Nachkriegsgesellschaft, der sich genüsslich den Erscheinungen der modernen Kultur hingeben kann. Als Hintergrund dient auch hier die Silhouette einer Fabriklandschaft mit rauchendem Schornstein, Fabrikhallen und Gasspeicher, die das Gezeigte einer thematischen Eingrenzung, einer inhaltlichen Verdichtung von Individuum und industriellem Kontext unterwirft.³ Was zunächst wie eine Momentaufnahme wirkt, erscheint bei genauer Betrachtung als äußerst symbolisches Bild. Gerade das Herausarbeiten der wesentlichen Motive, das Weglassen sämtlicher nebensächlicher Elemente hebt die Aussage des Bildes deutlich hervor, ja kristallisiert geradezu seine politische Dimension. Indem weder das soziale Umfeld der Arbeiter, noch die direkten Arbeitsbedingungen im Bild thematisiert werden, sind die Mechanismen des Kapitalismus gewissermaßen nur noch an ihren Wirkungen zu erkennen. Hier wird nicht das entmenslichende Wesen der Arbeit thematisiert, sondern die Perversion des Kapitalismus, die sich in der Physiognomie des Industriellen kondensiert. Dadurch, dass SCHOLZ in einer Mischung aus Ekel und Humor, Grauen und Lächerlichkeit Bekanntes und Gesehenes in einer gänzlich überspitzten Art präsentiert, entwickelt sich im Spannungsverhältnis der beiden Bildpole geradezu eine Verschiebung der Wertigkeiten. So erhalten die Zeitungsträger im Kontrast zu dem gänzlich entstellten Kapitalisten eine überaus menschliche Ausstrahlung.

„Die Wirkung des Bildes beruht auf Gegensätzen“ [5], bemerkt SCHOLZ in einem Aufsatz über die Grundsätze seiner künstlerischen Arbeit, gerade dadurch wird die Aufmerksamkeit auf das Detail und die Aussage gelenkt. Reine Farben gegen gebrochene, kantige Formen gegen runde, Fläche gegen Kontur. Dies sind Gegensätze, mit denen SCHOLZ gezielt arbeitet. So ist das Größenverhältnis zwischen den Figuren im Vergleich zu GROSZ' Darstellung ebenso umgekehrt wie die im Bild verteilten Gewichtungen. Hier ist es der alte Zeitungsträger, der die Bildhöhe fast gänzlich ausfüllt. Hier ist es das Proletariat, das den größeren Teil des Bildes einnimmt. SCHOLZ geht es nicht um

Mitleid, sondern um eine kritische Auseinandersetzung mit der Möglichkeit einer menschlicheren Zukunft.

2 Zukunft im Bild

Dass der Kampf der Klassen seinen künstlerischen Ausdruck nicht ausschließlich in der kritischen Auseinandersetzung mit dem Bestehenden finden darf, war auch einer der Grundgedanken der in Köln arbeitenden „Gruppe progressiver Künstler“. Im Gegensatz zur grotesken Satire im Umfeld des Berliner Dada entwickelten die Künstler um FRANZ WILHELM SEIWERT und HEINRICH HOERLE in Auseinandersetzung mit dem russischen Konstruktivismus eine Bildsprache, die als geradezu visionärer Entwurf einer proletarischen Zukunft gelten kann. Denn, wie SEIWERT formulierte: „Das Gesetz der Welt ist die Änderung der Welt“ [6]. Dieser gewaltige Anspruch war die Grundlage ihrer künstlerischen und publizistischen Arbeiten, die sie unter anderem in der durch SEIWERT herausgegebenen Zeitschrift „a bis z“ veröffentlichten. Vergleicht man die Arbeiten von GROSZ und SCHOLZ mit SEIWERTS Bild „Die Arbeitsmänner“ von 1925 (Bild 4), so wird deutlich, wie sich diese Veränderbarkeit der Welt künstlerisch ausdrückt. Den Hintergrund bildet ein versatzstückartiger, gänzlich in der Fläche entwickelter Industriekomplex, vor dem eine dicht gedrängte Gruppe Arbeiter steht. Mit maskenförmigen Gesichtern und aus leeren Augen, die das Motiv der Fabrikfenster wieder aufnehmen, blicken sie den Betrachter an. Menschliche Züge sind durch ihre schematische Darstellung, die der Gestaltung des industriellen Hintergrundes in Farbe und Form seltsam angepasst ist, nicht mehr auszumachen. Vielmehr erscheinen sie aufgrund der Angleichung ihrer Subjektform an Umwelt

³ Hier wird zudem einer der künstlerischen Grundsätze von SCHOLZ hinsichtlich der Gestaltung deutlich: „dass alles, was man darstellen will, auf der Bildfläche gut sichtbar arrangiert wird.“ Georg Scholz: Die Elemente zur Erziehung der Wirkung im Bilde, in: Das Kunstblatt (1924) 8, S. 77 – 80, zit. nach: [5].



Bild 5. Peter Alma, Linksfront, 1932
(aus: Hofland, Peter u. a. (Hrsg.): Die Olympiade unter der Diktatur. Kunst im Widerstand. Rekonstruktion der Amsterdamer Kunstolympiade, 1936, Berlin 1996, S. 57)
©VG Bild-Kunst, Bonn 2008

und Maschinerie als Bestandteile einer rationalisierten Welt, in der sie lediglich kalkulierbares Menschenmaterial bilden.

Doch bleibt trotz des eindeutigen Bezugs zur Arbeitswelt unklar, wie sich das Verhältnis der Dargestellten zu ihrer Umwelt konkret gestaltet. Kein Arbeitsprozess, ja nicht einmal ein Fabrikant ist im Bild zu erkennen. Auch das Fehlen der für Darstellungen der Arbeit so typischen Dynamik wirkt irritierend. SEIWERT abstrahiert gleichsam vom direkten Arbeitskontext und entwirft ein Gesellschaftsmodell, das die Gegenwart mit einer möglichen Zukunft verbindet. Dabei nutzt er die konstruktiven Gestaltungsprinzipien zur Veranschaulichung der dynamischen Kräfte innerhalb der Gesellschaft im Hinblick auf eine revolutionäre Umgestaltung. Diese Aussage formt sich gerade im Spannungsfeld der flächigen Gestaltung der Arbeitsmänner und ihrem kollektiven Zusammenhalt. Für SEIWERT bedeutete dies die Ablösung eines bürgerlichen Individualismus durch ein neues kollektives Verständnis, das in den formalen und vereinheitlichenden Elementen seiner Kunst eine Entsprechung findet. Für ihn ist es eine historische Notwendigkeit, „dass der Mensch, das Ich, allein nichts ist, dass er alles durch alle ist, und alles durch ihn“ [6]. Vor diesem Hintergrund erzeugt die Staffelung der Figuren nicht nur die eigentliche räumliche Wirkung innerhalb des Bildaufbaus, sondern sie artikuliert gleichermaßen ein, wenn auch zunächst zaghaftes Heraustreten des Kollektivs aus der Aktualität.⁴ „Die Arbeitsmänner“ ist ein Bild, das seine Aussage gerade in der Ambivalenz von Zustand und Veränderung verdichtet. Es bildet eine „Aufzeichnung dessen wo wir uns im gegenwärtigen menschlichen Entwicklungslauf befinden“ [6] und konstruiert gleichzeitig ein „Land des freien, des glücklichen, des unbeherrschten Menschen“ [6]. Das am äußersten rechten Bildrand integrierte Seestück bildet dementsprechend eine eindeutige Metapher.

„Inhalt und Form müssen Kampf, Solidarität, Klassenbewusstsein des Proletariats sein“ [6]. In dieser Forderung an eine proletarische Kunst hat SEIWERT seine eigene künstlerische Intention am treffendsten beschrieben. Ein Bild mit einem proletarischen Inhalt mache eben noch kein proletarisches Bild. Dafür bedarf es einer Bildsprache, die nicht einfach ein bestehendes Ordnungsgefüge festschreibt, sondern Strukturen als veränderbar vorstellt. Dies gelingt dem überzeugten Marxisten durch die formale Angleichung seiner Figuren. Hier geht die Persönlichkeit des Einzelnen in der

Homogenität der Masse auf, die dadurch einen Zustand von absoluter Gleichheit erfährt. „Ein Kopf ist ein Kopf, ein Arm ist ein Arm, auf Unterschiede zwischen ihnen kommt es nicht an. Um dieser Gleichheit willen wird man zur Masse. Was immer davon ablenken könnte, wird übersehen“ [1]. Dass die im Umfeld der „Kölner Progressiven“ entwickelte Typisierung für GERD ARNTZ, ebenfalls Mitglied der Gruppe, eine wichtige Grundlage für dessen spätere Arbeit auf dem Gebiet der Bildstatistik darstellte, ist dabei letztlich nur eine konsequente Umsetzung im Hinblick auf eine bildorientierte Aufklärung.⁵

Wie an den wenigen Beispielen gezeigt werden sollte, spiegeln die Darstellungen der Arbeit die wirtschaftlichen und sozialen Zustände, aber auch die geistige Kultur ihrer jeweiligen Entstehung wider [7]. So rückt in den Jahren der Weimarer Republik nicht nur das Proletariat konsequent ins Blickfeld der politisch ambitionierten Künstler, sondern es werden über das Bild auch komplexe gesellschaftliche Fragen diskutiert. Vor allem über die Thematisierung von Ungleichheiten als Ursache für „höchste Zerrissenheit des Willens, innere Empörung und Hass“ [8], wie HEGEL es bereits am Beginn des 19. Jahrhunderts formulierte, scheinen sich inhaltlich, aber auch ästhetisch eindeutige Botschaften zu kristallisieren, wobei die Grenzen zwischen realistischer Kritik und utopischer Vision innerhalb der künstlerischen Auseinandersetzung häufig fließend sind. Insgesamt zeichnet sich im künstlerisch-politischen Diskurs aber eine nicht nur die proletarische Kunst charakterisierende Fokussierung auf das Phänomen „Masse“⁶ ab, die der Tatsache Rechnung trägt, dass die Darstellung von

⁴ In seinem Werk „Diskussion“, das nur ein Jahr später entstanden ist, hat SEIWERT die statische Haltung der Arbeiter aufgelöst. Hier erscheinen die lebhaft diskutierenden Arbeiter als agierendes, gestaltendes Kollektiv. Zudem liefert das Bild mit einem prominent inszenierten Buch, unschwer als MARX' „Kapital“ zu erkennen, seine Autorität gleichsam mit.

⁵ GERD ARNTZ wurde von OTTO NEURATH als Zeichner an das 1925 in Wien gegründete „Gesellschafts- und Wirtschaftsmuseum“ gerufen und entwickelte dort seine Figurentypen zu Piktogrammen weiter. Durch ihren Einsatz bei der Visualisierung von statistischen Erhebungen war es möglich, politische, wirtschaftliche und soziale Größen sowie ihre Gewichtungen bildlich und eindeutig zu veranschaulichen.

⁶ ERNST TOLLERS „Masse-Mensch“, SIEGFRIED KRACAUERS „Ornament der Masse“ und FRITZ LANGS „Metropolis“ sind nur einige Beispiele für die intensive Auseinandersetzung mit dem Thema Masse als historisches und modernes Phänomen.

Ungleichheit ihre wirkliche Aussage erst im Hinblick auf eine potenzielle Gleichheit entwickelt, ja in diesem Horizont als solche überhaupt erst erkannt werden kann.

Mit welcher Konsequenz dies zum Teil ästhetisch umgesetzt wurde, zeigt das 1932 entstandene Werk „Linksfront“ des holländischen Künstlers PETER ALMA (Bild 5), der ebenfalls in engem Kontakt zu den „Kölner Progressiven“ stand. In dem Bild, das erstaunliche Parallelen zur sozialistischen Ikonografie der 60er Jahre aufweist, ist jegliche Potenzialität gewichen. Selbstbewusst haben die Arbeiter die Fabrik bereits übernommen und erscheinen nun als eine, die gesamte Bildbreite einnehmende Phalanx der sozialistischen Gesellschaft. Die horizontal gleiche Anordnung der Köpfe unterstreicht dabei ihren Charakter als betont homogene Masse. Ein kapitalistischer Industrieller ist hier gänzlich überflüssig geworden. Was bleibt, ist das Kollektiv. Keine Differenzierung zwischen den Geschlechtern, kein Unterschied zwischen den Berufszweigen, keine Polarität von oben und unten ist mehr im Bild zu erkennen. Innerhalb der künstlerischen Auseinandersetzung mit den Idealen der Arbeiterklasse ist hier bildsemantisch ein konsequenter, wenn auch utopischer Endpunkt markiert. Hier ist die Ungleichheit der Klassen einer Gleichheit der Masse gewichen.

Literatur

- [1] *Canetti, Elias*: Masse und Macht. Frankfurt a. M., 1980. S. 26
- [2] *Marx, Karl*: Das Kapital. Bd. 1. Berlin, 1953. S. 349
- [3] *Turek, Ludwig*: Ein Prolet erzählt. Berlin, 1957. S. 338, zit. nach: *Kuczynski, Jürgen*: Geschichte des Alltags des deutschen Volkes. Studien 5, 1918 – 1945. Berlin, 1983. S. 171
- [4] *Schuster, Peter-Klaus (Hrsg.)*: George Grosz. Berlin/New York, 1995. S. 150
- [5] *Holsten, Sigmar*: Georg Scholz. Gemälde, Zeichnung, Druckgraphik. Karlsruhe, 1990. S. 35
- [6] *Bohnen, Uli; Backes, Dirk*: Der Schritt, der einmal getan wurde, wird nicht zurückgenommen. Franz W. Seiwert. Schriften. Berlin, 1978
- [7] *Brandt, Paul*: Schaffende Arbeit und bildende Kunst. Bd. 1. Leipzig, 1927. S. XI
- [8] *Hegel, Georg Wilhelm Friedrich*: Jenaer Realphilosophie. Vorlesungsmanuskripte zur Philosophie der Natur und des Geistes von 1805 – 1806, hrsg. von *Johannes Hoffmeister*, unveränderter Nachdruck der Ausgabe von 1931. Hamburg, 1967. S. 233
- [9] *Kuczynski, Jürgen*: Geschichte des Alltags des deutschen Volkes. Studien 5, 1918 – 1945. Berlin, 1983. S. 197 – 298

Manuskripteingang: 20.3.2008
Angenommen am: 16.4.2008



Pawella, Frank
M. A.

Studium der Kunstgeschichte, Wirtschafts- und Sozialgeschichte und Philosophie von 1999 bis 2005 an der TU Dresden ♦ 2005 Studienabschluss als Magister Artium ♦ seit 2005 wissenschaftlicher Mitarbeiter am Institut für Kunst- und Musikwissenschaft, Philosophische Fakultät der TU Dresden